

# PRÁTICAS DE (SE)VER E (SE)FAZER VISÍVEL NA CONTEMPORANEIDADE: *SELFIES* NO/DO DISCURSO DIGITAL

*Practices of seeing (oneself) and of making (oneself) visible in the  
contemporaneity: selfies in/of digital discourse*

**Simone Tiemi Hashiguti**

**Giselly Tiago Ribeiro Amado**

*O Corpo e a Imagem no Discurso/UFU*

**Resumo:** Este artigo objetiva abordar a questão do corpo que é ou se torna visível e dizível no espaço digital conforme vai sendo fotografado em uma prática de *selfie* e conforme esses registros fotográficos vão sendo disponibilizados e compartilhados em redes sociais ou canais de internet. Essa prática se tornou comum no meio digital. Toma-se a fotografia como uma das formas preferidas, na contemporaneidade, de enunciar. Analisam-se dois conjuntos de fotografias em seus acontecimentos. A análise discursiva do corpus permite trabalhar os conceitos de heterotopias, regularidade enunciativa e espessura.

**Palavras-chave:** Corpo; Estratégias de visibilidade; Regimes de visualidade; *Selfie*.

**Abstract:** This article aims to address the issue of the body that is or becomes visible and speakable in the digital space as is being photographed in the practice of selfie and as such photographic records are made available and shared on social networks or internet channels. This practice has become commonplace in the digital space. The photograph is seen as one of the preferred forms, in contemporary times, to enunciate. Two sets of photographs are analyzed as they happen in history. The discursive analysis of the corpus allows us to exercise the concepts of heterotopias, enunciative regularity and thickness.

**Keywords:** Body; Visibility Strategies; Visuality Regimes; Selfie.

## Introdução

Como materialidade visual massivamente presente neste momento em nosso estrato histórico, o *selfie* é um rico e complexo objeto de análise e teorização, sobretudo quando se relaciona ao tema das formas de enunciação no espaço digital na contemporaneidade. Neste artigo, propomos uma discussão sobre esse tipo de fotografia por uma perspectiva discursiva de linguagem. Analisamos dois conjuntos de fotografias tiradas por dois sujeitos distintos, que as disponibilizaram editadas em formato de vídeo no *site* de compartilhamento Youtube. Esses conjuntos são os resultados de projetos individuais desses sujeitos e se referem à prática de registro imagético de si, isto é, são *selfies* que foram tiradas diariamente durante alguns anos. Em nossa análise, buscamos encontrar regularidades enunciativas nos dois conjuntos e compreender a relação entre corpo, imagem e fotografia funcionando na ordem do discurso digital. Entendemos que o sujeito, como posição enunciativa nesse discurso, torna seu corpo objeto desse discurso ao se expor em forma de fotografia, e que o conjunto das fotografias forma uma narrativa de si.

Partimos dos seguintes pressupostos, discutidos em estudo anterior (HASHIGUTI, 2016): (1) a prática de recortar o corpo pelo olhar da câmera, fazendo um *selfie*, surge como um novo regime de visualidade do corpo e (2) o *selfie* é uma forma de “tomar a palavra”, isto é, fazer lugar no espaço digital, ocupá-lo, tornando-se visível e possível, e subvertendo a interdição e a exclusão que resultam de políticas e práticas linguísticas. Neste estudo, consideramos, portanto, que a imagem *selfie*, da forma como vem funcionando, tem subvertido a interdição à ocupação do espaço digital, que acontece pelas/nas línguas dominantes e, ao mesmo tempo, possibilitado um lugar de visibilidade e uma forma de gestão do próprio corpo e do olhar – o que diz de uma ordem de emergência de sentidos que é principalmente imagética.

O primeiro conjunto de fotografias foi produzido por Hugo Cornellier, que se fotografou todos os dias dos 12 aos 20 anos. Comprimidas em um vídeo de 2’01’’, as fotos fazem visível, em uma narrativa imagética e digital, a transformação corporal de Cornellier nos 8 anos. O segundo conjunto foi produzido por Jamie Raines e faz visível, em 2’08’’, sua transformação corporal a partir da utilização de testosterona. Nas seções abaixo, iniciamos com uma discussão sobre fotografia e corpo. Depois, descrevemos-analisamos os conjuntos fotográficos. A partir desse gesto, refletimos sobre as

heterotopias e o corpo, e sobre o olhar como espessura de regularidade. Concluímos refletindo sobre a fotografia e a enunciação no discurso digital.

### **O corpo da/na fotografia**

Desde seu surgimento no Século XIX, a fotografia é um dos registros imagéticos que veio sofrendo várias alterações e evoluções no que se refere aos equipamentos, técnicas, materiais e formas que a possibilitam. Quando surgiu, e por algum tempo ainda depois, ela foi um objeto acessível somente para a elite social, por se tratar de um procedimento caro e feito com câmeras que só podiam ser operadas por profissionais. Por esse motivo, a atividade de ser fotografado era um evento para o qual as famílias se preparavam, usando roupas de festa e fazendo as poses que eram possíveis numa memória fotográfica de posar.

Os corpos eram organizados e alinhados segundo as orientações do fotógrafo e seguiam padrões oligárquicos nas poses. Principalmente nos primeiros anos da fotografia, as poses se baseavam nos modelos advindos das pinturas e os fotógrafos tentavam fazer das fotografias uma continuação desse tipo de arte (ERTEM, 2006). Em inúmeras fotografias de famílias do final dos 1830 e início dos 1900, o modelo patriarcal de sociedade, em que a figura masculina estava sentada ao centro e todos os demais membros da família ao seu redor, ficou registrado<sup>[1]</sup>.

Esse padrão de pose e o regime de visualidade dos corpos foi sofrendo alterações conforme as situações sociais foram se alterando e conforme as câmeras fotográficas foram evoluindo, se tornando mais acessíveis e deixando mais acessíveis as fotografias. Com a criação da empresa Kodak, por exemplo, em 1888, nos Estados Unidos, George Eastman iniciou um processo de popularização da fotografia, e o papel de fotógrafo especializado foi deixando de ser uma exclusividade do profissional da fotografia. Conforme o público em geral ia investindo financeira e afetivamente na prática da fotografia, ela foi se tornando um objeto de memória doméstica (WEST, 2000), principalmente quando, no início do século XX, os consumidores estadunidenses foram interpelados a fotografar o cotidiano e a intimidade de suas famílias para registrar e confirmar uma unidade familiar – sentido importante no período da I Guerra Mundial e promovido pela campanha publicitária da Kodak à época. Mais do que documentação, era de um investimento emocional que se tratava a fotografia nesse período, conforme promovia a empresa.

Ao longo dos anos, outras empresas e tecnologias foram surgindo e concorrendo entre si, e a câmera analógica foi sendo mais popularizada. Tornando-se mais comum a fotografia e estando as relações e padrões sociais já um tanto mudados, a organização dos corpos a serem fotografados passou a ser mais flexível. Mas, devido ao valor do equipamento e também do processo de produção das fotos, que ainda eram reveladas, o acesso ainda permaneceu restrito a alguns, e muitos desses tendiam a não experimentar muito esteticamente e mantinham poses tradicionais. A relação do fotografado com a câmera era de certa obediência ao clique, pois o olhar de quem acionava o dispositivo do registro fotográfico determinava o enquadramento, que só seria conferido quando fosse revelado o filme. A sensação era de expectativa, tanto do fotógrafo, quanto do fotografado para verem as imagens no papel. O que ocorria muitas vezes era uma frustração diante do resultado, pois, se não fosse satisfatório não poderia mais ser recuperado o momento da foto perdida. Posar tinha, então, o sentido de permanecer imóvel, na posição desejada para registro, no tempo da câmera e do fotógrafo. A pose, entretanto, nunca foi um gesto ou postura natural, e sim, uma posição corporal determinada na história, em relações de poder. Tampouco foi ou é a fotografia um objeto inocente e livre de determinações históricas, políticas e de poder.

Pultz (1995), retomando estudos como os de Michel Foucault, Antônio Gramsci, dentre outros, e analisando diversas fotografias tiradas desde os 1800 até 1995, esclarece que, apesar de ter surgido como uma ilusão de objetividade e documentação, e como produto do modernismo, a fotografia foi e é, desde sempre, um objeto de poder, no sentido de que o conhecimento que produz não é neutro ou imparcial. Vejam-se, por exemplo, as fotografias tiradas por colonizadores de seus colonizados, no século XIX, a partir das quais o outro, não europeu, foi sendo construído no imaginário ocidental, e o próprio europeu foi se constituindo como identidade (PULTZ, 1995, p. 20). Nessas fotografias, o enquadramento e a forma de capturar o outro, em suas disposições no espaço, e em seus gestos, em seu olhar, eram uma maneira de enunciar a colonização e quem eram os colonizados. Para o autor, a fotografia é um meio ativo com o qual as sociedades se estruturam, e nela estão imbricadas as relações de poder que se referem a questões de gênero, raça e classe, por exemplo. Ao trazerem ou se fazerem como representações de corpos, as fotografias moldam as noções que temos sobre eles e materializam questões identitárias, ideológicas e políticas.

A relação do fotografado com a fotografia foi em certa medida balanceada com o surgimento e disseminação das câmeras digitais, que permitem inúmeras tomadas,

(re)conferência e/ou (des)aprovação quase que instantânea. As câmeras digitais surgiram em 1975, quando Steve Sasson<sup>[2]</sup>, engenheiro da Kodak, apresentou o primeiro protótipo. Sua popularização, entretanto, só aconteceu nos anos de 1990 e com elas, novas práticas de fotografar, dentre elas, a prática do *selfie*<sup>[3]</sup>. Com o *selfie*, o autorretrato ganha uma outra dimensão, assim como a relação de poder do sujeito com seu corpo ganha uma nova prática. No caso dos *selfies*, é interessante pensarmos um deslocamento de sentidos e forças possível, quando o fotografado é o outro de si mesmo, a cada dia, e quando o poder que ganha sobre si é o poder de se fazer visível no espaço digital. Com a massificação dos *selfies* em comunidades e perfis virtuais, e com a estabilização de poses específicas desses tipos de autorretratos<sup>[4]</sup>, a categoria de posição-sujeito do discurso digital, fundamentalmente imagem e imagético, se constitui. Esse sujeito enuncia por meio de imagens e se autobiografa por meio de fotografias.

Como podemos apreender das considerações de Pultz (1995, p. 26), acerca das fotografias tiradas por colonizadores dos povos colonizados, um efeito da fotografia é o de empoderamento do espectador, isto é, a ele é conferido o poder de olhar, o poder de ver o que se lhe apresenta como imagem. As fotografias são momentos de uma dominação e de poder. No *selfie*, o corpo é o objeto de controle do olhar: ao mesmo tempo em que controla o olhar, determina que o corpo seja olhado, e determina também o espectador, dando-lhe autoridade e poder sobre o que vê. O sujeito do *selfie* ganha poder sobre si mesmo ao se olhar como fotografia, ao se fazer visível e se ver como imagem. Ele investe seu olhar para si mesmo, ao mesmo tempo em que faz seu corpo visível para o outro, espectador, no discurso digital.

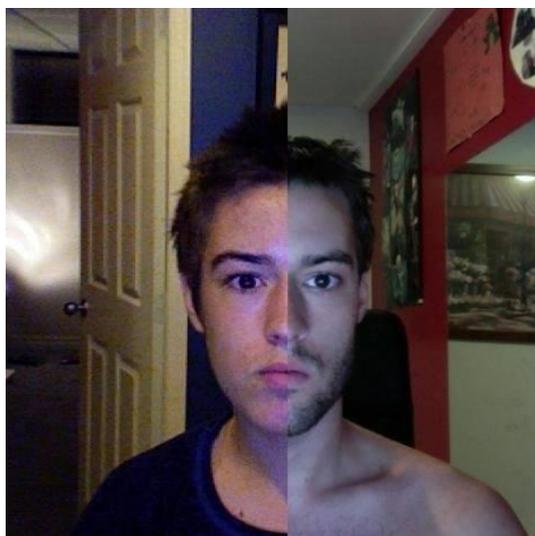
A questão do poder e do discurso pode ser entendida a partir de discussões que perpassam a obra foucaultiana. Para Foucault (1979), o poder é uma prática social, uma relação entre formas díspares, heterogêneas e em transformação (MACHADO, 1979, p. X). O poder produz saber e é exercido como estratégias numa formação social, em seus níveis micro. Como esclarece Machado sobre o conceito, há uma positividade que a ele se refere:

De fato, o poder produz; ele produz real; produz domínios de objetos e rituais de verdade. O poder possui uma eficácia produtiva, uma riqueza estratégica, uma positividade. E é justamente esse aspecto que explica o fato de que tem como alvo o corpo humano, não para supliciá-lo, mutilá-lo, mas para aprimorá-lo, adestrá-lo. (MACHADO, 1979, p. XVI).

O corpo é um objeto privilegiado do exercício do poder e de suas tecnologias. Neste estudo, consideramos que a fotografia de tipo *selfie* funciona como uma tecnologia, no sentido de dar certo controle do sujeito sobre seu corpo. Como ela circula no espaço digital, a reconhecemos como uma maneira específica de fabricar o *Homo-Ecranis* (LIPOVETSKY e SERROY, 2011) ou forma-sujeito histórico digital (HASHIGUTI, 2015a) na contemporaneidade, cuja relação corpo e máquina é da ordem de um hibridismo.

### Ver-se e fazer-se visível: o corpo da história de si

As imagens a seguir são montagens dos dois conjuntos de fotografias que ora analisamos. Não tratamos, portanto, de um ou dois *selfies*, mas de uma sequência deles, organizada em forma de vídeo, que representamos estaticamente, nas páginas deste texto, como Imagens 1 e 2. Discutimos, portanto, o efeito desses vídeos, a enunciação que acontece por eles, em seu efeito de movimento. Assim dispostas, as Imagens 1 e 2 cristalizam dois momentos: o início e o final da transformação corporal de cada um dos sujeitos.



**Figura 1.** Montagem das imagens inicial e final do vídeo de Hugo Cornellier. Fonte: *Mail Online*<sup>[5]</sup>

Hugo Connelier é um jovem canadense que, inspirado na montagem de vídeos de outras pessoas que se fotografaram diariamente durante algum tempo, decidiu documentar a própria adolescência. Sua transformação corporal é registrada ao longo de oito anos, e compactada em um vídeo de 2'01'', disponibilizado em seu canal no Youtube. Para se fotografar, o protagonista se colocou bem centralizado na tela e manteve o olhar diretamente para a câmera em todas as fotos, o que provoca no

expectador um efeito de estabilidade, pois, ao assistirmos ao vídeo, o ponto central, que são os olhos do rapaz, está praticamente fixo. Enquanto tudo ao redor se modifica, a impressão que temos é a de similitude, já que há a regularidade na posição, na forma e na expressão do olhar. Ocorre a mudança de lugar no espaço de enunciação durante os registros dos *selfies*, mas o importante não é o que acontece ao redor do sujeito que se registra e sim a mudança em seu próprio corpo.

Inicialmente, o corpo ocupa uma porção menor da tela e no decorrer dos anos vai preenchendo um espaço maior, como se a ocupação geográfica coincidissem com o aumento da idade e das dimensões do corpo. Também foi possível identificar que o protagonista/fotógrafo além de aparecer com roupas diferentes, se fotografou com e sem barba e com diferentes cortes de cabelo, e em alguns momentos portava objetos como fones de ouvido, celulares, lápis, bonés, chapéus, gorros e óculos escuros, isto é, apetrechos. Outros personagens e cenários variaram junto com a transformação corporal. Assim como as pessoas, e os diferentes lugares em que as fotografias foram tiradas, os objetos estavam ali para marcar mudanças, mas o foco era o corpo do sujeito no espaço de enunciação.



Figura 2. Montagem de conjunto de *selfies* durante os 4 anos de transformação. Fonte: Youtube<sup>[6]</sup>

O segundo conjunto de fotografias refere-se à montagem de um vídeo de 2'08'' do jovem britânico Jamie Raines, que registrou a transformação de seu corpo depois de iniciar a utilização do hormônio testosterona durante quatro anos. A disposição do corpo nos registros foi sempre centralizada na tela e a partir da ativação da câmera com a mão esquerda. As mudanças do espaço e da fisionomia são perceptíveis, e vão se dando gradativamente. Um dos efeitos do vídeo é a naturalização do processo de

transformação, que também é a tônica do primeiro vídeo. Como o espectador vai acompanhando as mudanças nos mínimos detalhes, mas as vai percebendo no movimento das fotografias, há um efeito de esquecimento de como era a aparência física do jovem no início do vídeo.

Assim como na primeira montagem apresentada, nesta montagem, os olhos também são o ponto fixo do vídeo. Enquanto tudo muda a certa velocidade nas cenas, que possibilitam ao espectador perceber os diferentes espaços que o corpo do jovem ocupou, o olhar do proponente deste projeto é referência estável e central na tela, e atrai o olhar do espectador. Quando nos referimos a espaços, não nos limitamos apenas à questão geográfica, pois o corpo foi clicado em diferentes lugares ao longo do projeto. Nesse sentido, os corpos de Cornellier e Raines foram, eles próprios, espaços temporários, na medida em que mudavam e se tornavam outros, representavam os dois personagens em suas unidades.

O corpo, no *selfie* final da sequência de Raines, tem traços diferentes do corpo do *selfie* inicial: os lábios e nariz já são mais grossos, na testa logo acima das sobrancelhas os ossos ficaram mais salientes e os pelos na face assumiram a característica mais masculina do rosto. Durante o processo não ficou evidente a mudança drástica no estilo de se vestir, porém, ele retirou o *piercing* da face e os brincos alargadores de orelha que, não compuseram o rosto ao final do vídeo. Os espaços em que as fotos foram tiradas eram mais organizados no início do vídeo. Na medida em que o corpo foi se tornando mais masculino as fotos também começaram a deixar visíveis ambientes mais desorganizados, em que é possível ver objetos espalhados e mais cores ao redor do fotógrafo-fotografado. Também o corpo no *selfie* final de Cornellier é diferente do inicial: como o de Raines, traz uma barba, marca bastante visível de uma transformação.

A análise das sequências de Imagens 1 e 2 nos permitiu refletir sobre o corpo da fotografia funcionando como espaço e sobre o olhar funcionando como espessura, cuja regularidade permitiu reconhecer um enunciado de referência: *Transformação*.

### ***Selfie* e corpo heterotópico no discurso digital**

Quando olhamos para um *selfie* a relação que temos com a imagem é a mesma que mantemos com o espelho no sentido em que Foucault propõe o conceito de heterotopias, isto é, como os espaços que interrompem a continuidade e a normalidade dos lugares comuns do cotidiano, espaços que “estão fora de todos os lugares, embora

eles sejam efetivamente localizáveis” (FOUCAULT 2006, p. 415). Foucault utiliza a metáfora do espelho para atribuir a este objeto a capacidade de experiência utópica e heterotópica porque o lugar diante do espelho é real, no sentido de ser o espaço que envolve o próprio espelho e os objetos e/ou corpos que nele são refletidos, e irreal, no sentido de que a imagem se forma a uma distância atrás da superfície do espelho, então, aquele que se vê nele, ao mesmo tempo em que está naquele lugar, não está. Da mesma maneira, o *selfie* permite um momento em que o fotógrafo-fotografado se veja e se reconheça em outro lugar, um breve espaço de alteridade em que o sujeito não está em nenhum lugar, pois no campo físico olha a fotografia e se olha, numa relação especular, mas já não está lá.

Ao usar o termo heterotopia, Foucault descreve espaços que têm inúmeras significações, que não são reconhecidas de imediato, por possuírem características duais e se relacionarem a outros espaços. Propõe a divisão das heterotopias em dois grandes grupos: heterotopias de crise e heterotopias de desvio. No primeiro grupo estariam as heterotopias que se referem aos “lugares privilegiados, ou sagrados, ou proibidos, reservados aos indivíduos que se encontram, em relação à sociedade e ao meio humano no qual vivem, em estado de crise”, e no segundo grupo estariam “aquela[s] na[s] qual[is] se localizam os indivíduos cujo comportamento desvia em relação à média ou à norma exigida” (FOUCAULT, 2006, p. 416). As heterotopias estão relacionadas, portanto, ao curso da história no interior da sociedade em funcionamento e elas se realizam como tais sempre em relação com outros espaços possíveis nessa sociedade.

Em nossa análise, os proponentes dos projetos ocupam o lugar heterotópico de desvio, já que transgridem ao meio, ocupam espaços de rompimento com as normas de transposição; ao mesmo tempo em que o corpo é um lugar real, traz também, na instabilidade da transformação, o vir a ser. Compreendemos que o corpo, tanto de Cornellier, quanto de Raines, funciona como espaço-lugar construído sob múltiplos extratos sobrepostos com temporalidade transitória. Neste lugar de justaposição de espaços, em que se constituem e se transformam os corpos, está um dos funcionamentos<sup>[7]</sup> da heterotopia, que une espaços incompatíveis. Foucault traz o teatro como exemplo para explicar o encadeamento de “uma série de lugares que são estranhos uns aos outros” e o cinema como um lugar que seja “uma curiosa sala retangular no fundo da qual sobre uma tela bidimensional, se vê a projeção do espaço tridimensional” (FOUCAULT, 2006, p. 418). Estes seriam exemplos de lugares em que estariam permitidas as contradições e os posicionamentos incompatíveis, espaços de ruptura.

Para nós, os corpos se enunciam no processo da montagem dos vídeos, ao se posicionarem para cada clique do *selfie*, constituem as cenas desconexas em que funcionam heterotopicamente.

Nos dois conjuntos de *selfies* que analisamos, o tempo é uma regularidade, na medida em que o que interessa aos proponentes é o registro de um processo de transformação. Não bastaria apresentar uma imagem de cada faixa etária, no caso de Cornellier, e uma foto anterior ao uso de hormônios e outra com o resultado após a transformação, no caso de Raines. São as fotos organizadas sequencialmente e compactadas como vídeos que fazem visíveis, em minutos, anos de mudanças nos corpos dos proponentes. É a compactação em formato de vídeo que conta as narrativas pessoais dos protagonistas. As fotografias transformadas em vídeos enunciam e movimentam essas narrativas que funcionam, metonimicamente, como o movimento dos corpos no tempo, como a transformação. É este o enunciado que se constitui com os vídeos: *transformação*.

### **Regularidade enunciativa nas fotografias: a expressão e o olhar**

Para enunciar a *transformação* em movimento, isto é, para que os vídeos tivessem esse efeito, alguns elementos imagéticos nos vídeos analisados tinham que ficar fixos ao espectador. O que reconhecemos ter sido constante, nos corpos dos protagonistas-fotógrafos de si, foram a expressão facial e o olhar. Ao mesmo tempo em que a expressão foi sempre séria, para Cornellier, e em que houve pouca variação para Raines, o olhar se manteve como a outra espessura constante que materializou como regularidade<sup>[8]</sup>, um sentido de identidade dos sujeitos cujos corpos se transformavam. Essa repetição de expressões faciais e do olhar produziu o efeito do sempre-lá, que mantinha familiar o que se apresentava como em transformação.

Ambos os proponentes dos projetos se enquadraram nas fotografias de si de maneira a ocupar o centro da tela, posicionamento este que permitiu a centralização dos olhos. Enquanto faziam os registros das inúmeras fotos, o jogo do olhar para si acontecia com a intermediação especular da câmera e da tela por onde se viam. Esse jogo, isto é, o retorno do olhar daquele que é fotografado para quem fotografa, e que nos dois casos, são as mesmas pessoas, é o que se torna o poder do sujeito sobre si. Se retomarmos as análises de fotos de colonizados feitas por Pultz (1995), entendemos que, quando o fotografado não retorna o olhar ao fotógrafo, um dos efeitos possíveis é o de ele se tornar

objeto do poder do fotógrafo, que pode, então, objetificá-lo em um determinado discurso.

Por outro lado, quando o olhar retorna, o fotografado se posiciona como aquele que sabe que está sendo olhado e que está sendo registrado como imagem. Há uma marca de subjetividade do fotografado. Os fotógrafos dos *selfies* analisados têm, portanto, uma relação dupla de poder sobre seus corpos, o que nos interessa sobremaneira ao discutirmos a relação corpo-discurso digital. Pelas práticas nele possíveis, como a da fotografia *selfie*, os corpos são atravessados por poder dos sujeitos como objetos de si.

Este é um processo interessante, pois, durante todas as movimentações que aconteceram nos vídeos o olhar que atrai o olhar do espectador é o ponto fixo que provoca a conexão entre as imagens. Assim, ocorrem dois esquecimentos: a rapidez dos vídeos nos faz esquecer a quantidade de anos e dias de prática *selfie* nesses projetos e, ao sermos atraídos pelo olhar dos personagens, como ponto fixo das imagens em movimento, sofremos um efeito de apagamento do começo do processo, pois vamos sendo levados/disciplinarizados a ver com mais luz os resultados finais dos projetos.

## Conclusão

Em nosso percurso de estudo, revisitamos diferentes autores para entendermos a fotografia e o corpo que nela aparece em diferentes momentos da história, e para entendermos a relação de poder que a prática fotográfica permite acontecer. Depois, analisamos o corpus selecionado recortando-o com as ferramentas foucaultianas e com as de outros autores, que nos permitiram compreender um funcionamento discursivo e a relação entre corpo-fotografia e espaço digital. Em nossa análise não buscamos discutir valores sociais relacionadas à prática do *selfie*, mas sim, compreender um aspecto do discurso digital da forma como está sendo praticado.

No recorte apresentado, discutimos dois exemplos de uma mesma estratégia de poder no discurso digital: a utilização da fotografia e do espaço digital como possibilidade de tomar a palavra e constituir-se sujeito. Foi no gesto de captura de imagens que os próprios sujeitos dos projetos analisados se fundiram com os objetos do discurso digital, tornando-se fotógrafos-fotografados, personagens de si a narrarem suas histórias. Nossa análise nos permitiu compreender que, no discurso digital, os *selfies* têm funcionado como um lugar de enunciação, como uma forma de fazer-se visível para

poder enunciar. Ao se mostrarem como corpos dos *selfies*, esses sujeitos têm o poder de determinar o que se olha e têm o poder de investir o olhar no próprio corpo. Esse poder, entretanto, se exerceu entre o espaço de liberdade de gestão dos próprios corpos, e o espaço da disciplinarização de si para a prática diária de captura de imagens; ele se exerceu justamente sobre os corpos, atravessando-os.

Como heterotopias, as fotografias foram o espaço de ruptura, de abertura e fechamento de projetos em que espaço e tempo se amalgamam. A relação espaço-tempo e a memória que nela se constitui é um tema caro para os estudos sobre o discurso. Para analisar um discurso é necessário perceber as relações históricas e as práticas que estão envolvidas, compreendendo que seja necessário explorar tanto a produção histórica e política quanto a construção das práticas de linguagem e significação em sua movência, como as de *selfie*, no discurso digital. No discurso, cabe lembrar, está envolvido o caráter contraditório do sujeito da linguagem, que não é um sujeito em si, mas um lugar de dispersão e de descontinuidade. Entendemos que o corpo, no discurso digital, tem como possível o ser/estar visível, sendo objetivado como uma sua visualidade, e que o *selfie* é um elemento visual que pode construir uma narrativa de si, que compõe uma história de si, ao mesmo tempo em que é uma tecnologia de poder de si sobre si por tudo que engendra.

Além do funcionamento heterotópico dos *selfies* no discurso digital, pudemos compreender como o olhar, e não apenas os olhos, foi a expressão facial e a espessura que se mantiveram como visualidade regular que permitiu a enunciação da transformação. Essa espessura (HASHIGUTI, 2015b) não é uma simples imagem, em meio a outras imagens, mas uma forma posta à interpretação, significando na sua relação de repetição e regularização de uma identidade. É nessa espessura, por suas características, que pudemos apreender o enunciado e o discurso digital.

Materialidades como a fotografia *selfie* são lugares privilegiados para refletirmos e compreendermos a ordem do discurso digital, as formas de subjetivação e objetivação que acontecem em condições eletrônicas e de compartilhamento e disseminação em redes. Analisar fotografias disponibilizadas nesses espaços permite o entendimento das formas de enunciação e ocupação do espaço digital e a relação entre o dizível e o visível. Isto é, permite compreender a enunciação que acontece por fotografia, pelo clique na máquina e pela disponibilização em perfis de redes digitais. Permite também compreender as relações de poder que se constituem nessa combinação de materialidades e práticas que, lançadas ao status de corpus de pesquisa, solicitam

variadas e múltiplas ferramentas teóricas. Ao desnaturalizarmos o ato e o gesto de fotografar e posar, e a fotografia como texto fechado, nos desvinculamos de uma noção de verdade da imagem digital para focar o efeito de sentidos. Retomamos e reforçamos, assim, o sentido de um horizonte de estudos discursivos em que limites e pontos de cruzamento são momentâneos, e em que a tarefa do pesquisador é a de ser um multiplicador das maneiras de entender processos de produção de sentidos.

Os conjuntos de fotografias analisados congregam vários elementos sobre os quais a análise de discurso se debruça atualmente para entender tais processos: o corpo, a fotografia, o sujeito e a tecnologia. Entender o discurso digital funcionando significa, de fato, discutir e teorizar tais objetos, e construir uma escuta teórica que contemple essa variedade em sua combinação e a junção corpo-máquina artificial para significar. Significa pensar o sujeito desde sempre como corpo amalgamado com a máquina, que enuncia na/pela possibilidade dessa montagem. Trata-se, portanto, no caso do discurso digital, do *possível* que se constitui pelo corpo-máquina-sistema artificial-rede. Não há, portanto, uma separação estanque entre sujeito, máquina, fotógrafo, fotografado, espaço digital e individual. Há diagramas e forças em movimento. A cada análise, um breve momento de unidade de sentido se constitui, como um clarão, que nos indica como esse possível digital se vai constituindo.

### Nota de rodapé

[1] Sobre a história da pose na fotografia, ver também Pultz, 1995.

[2] Disponível em: <<https://vimeo.com/31404047>>. Acesso em: 08 out. 2016.

[3] Sobre *selfies* e fotografia amadora, ver: <<http://blog.oup.com/2013/11/selfies-history-self-portrait-photography>>. Acesso em: 05 out. 2016.

[4] Sobre isso, ver Hashiguti (2016).

[5] Disponível em: <<http://www.dailymail.co.uk/video/news/video-1217786/Man-grows-12-20-selfies-taken-day-8-years.html>> e em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AfcDuysiej0>>. Acesso em: 18 set. 2016.

[6] Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=o9ZXvmwQxGE>>. Acesso em: 03 out. 2016.

[7] Sobre as heterotopias são postulados cinco princípios de funcionamento. Primeiro: toda cultura as têm, variadas entre si, e nunca universais; segundo: as heterotopias têm uma função relacionada ao espaço; terceiro: podem unir espaços que já não tenham compatibilidade; quarto: conectam períodos de tempo diferentes; e quinto: possuem regras que limitam entrada e saída, pois são lugares separados da sociedade. (FOUCAULT, 2006)

[8] O conceito de regularidade é basilar na Análise de Discurso, pois, refere-se a um sistema de relações entre objetos, tipos de enunciados, conceitos e estratégias. Na Arqueologia do Saber, Foucault explica que os discursos são uma dispersão, pois, não são formados por elementos ligados a algum princípio, por isso, cabe à Análise de Discurso buscar as regras de formação dos discursos para desvelar a dispersão. Ao explicar o conceito de formação discursiva, o autor define

a regularidade como: “uma ordem, correlações, posições, funcionamentos, transformações” (FOUCAULT, 2008, p. 43).

## Referências

ERTEM, F. The pose in early portrait photography: questioning attempts to appropriate the past. In: *Image and Narrative*. Edição 14, Julho 2006. Disponível em: <<http://www.imageandnarrative.be/inarchive/painting/fulya.htm>>. Acesso em: 06 de out. 2016.

FOUCAULT, M. *A Arqueologia do saber*. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. 7.ed. Rio de Janeiro: Forense, 2008.

FOUCAULT, M. Outros espaços. In: MOTTA, M. B. (Org.). Michel Foucault - *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. P. 411-422 (Ditos e escritos; III)

FOUCAULT, M. *Microfísica do Poder*. 2ª. Reimpressão. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

HASHIGUTI, S. T. *Selfies* e processos de produção de sentidos na formação discursiva digital. In: HASHIGUTI, S. T. & TAGATA, W. M. (Org.) *Corpos, Imagens e Discursos Híbridos*. Campinas: Pontes, 2016. p. 189-211.

HASHIGUTI, S. T. A fotografia como registro (do olhar) de si: sobre uma forma-sujeito-histórico-digital. In: Ismara Tasso; Jefferson Campos. (Org.). *Imagem e(m) discurso: a formação das modalidades enunciativas*. 1ed. Campinas - SP: Pontes, 2015a, p. 181-194.

HASHIGUTI, S. T. *Corpo de Memória*. Jundiaí: Paco Editorial, 2015b.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. *A cultura mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. Trad. de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MACHADO, R. Introdução: por uma genealogia do poder. In: FOUCAULT, M. *Microfísica do Poder*. 2ª. Reimpressão. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979. p. VII a XXIII.

PULTZ, J. *The body and the lens: photography 1839 to present*. Nova York: Harry N. Abrams Inc., 1995.

WEST, N. M. *Kodak and the lens of nostalgia*. Charlottesville e Londres: University of Virginia Press, 2000.

**Sites consultados:**

<<https://vimeo.com/31404047>>. Acesso em: 08 out. 2016.

<<http://blog.oup.com/2013/11/selfies-history-self-portrait-photography>>. Acesso em: 05 out. 2016.

<<http://www.dailymail.co.uk/video/news/video-1217786/Man-grows-12-20-selfies-taken-day-8-years.html>>. Acesso em: 18 set. 2016.

<<https://www.youtube.com/watch?v=AfcDuysiej0>>. Acesso em: 18 set. 2016.

<<https://www.youtube.com/watch?v=o9ZXvmwQxGE>>. Acesso em: 03 out. 2016.

*Recebido em 29/08/2016*

*Aceito em 20/12/2016.*